



La mirada indiscreta

Vicent Sánchez Biosca

Durante largo tiempo, la ortodoxia de Hitchcock en cuanto a su asunción del modelo narrativo que allá por los años 30 y 40 erigió Hollywood no planteó problema. Como en un normativo silogismo, dos premisas sólidamente asentadas —el cine narrativo clásico es el «*cine*» y Hitchcock es el cine— conducían inexorablemente a espectadores y críticos a sancionar sin contemplaciones el clasicismo del realizador: conocedor hasta la médula del enorme arsenal de «*recursos*» que el cinematógrafo poseía, nadie como este mago supo lograr la fascinación de las gentes. Lo peor del caso fue, sin duda, que la crítica implícito la conclusión y procedió como si de algo «*evidente*» se tratara. Pero llegaron los tiempos del análisis textual y los más inteligentes y rigurosos descubrieron la enorme falla que se abría en las tentativas narrativas y de puesta en escena del realizador en el curso de los años 50 y 60. Historizando los films de esta época, se señaló que su trabajo de producción significativa distaba (y, a veces, abismalmente) de responder a las tan sólidas como esclerotizadas convenciones del cine narrativo clásico. Con todo, Hitchcock no llegaba (no podía llegar) a consumir la ruptura: un pacto quedaba sellado; pero un pacto cuyas fronteras se veían de día en día apuradas. El más consistente de estos trabajos de historización en relación con las escrituras clásicas es —que yo conozca— el de Jesús G. Requena (1). La cosa quedaría aproximadamente así: habiendo contribuido durante años a forjar un modelo narrativo de absoluta trans-

(1) REQUENA, J. G.: En el umbral de lo inverosímil, en CONTRACAMPO nº 23.

parencia, y habiendo extraído del mismo un sinigual rendimiento, Hitchcock fue distanciándose, ironizando sobre él, dejando en su trabajo significativa la huella de una progresiva desconfianza hacia dicho sistema. Deduzco que el final de los años 40 y, concretamente, el acertado o desafortunado experimento de *Rope* (La saga, 1948) sería el punto privilegiado del cambio.

Sin rechazar esta afirmación que parece asomar en el citado texto de Requena, considero que convendría relativizarla (o profundizar en el camino abierto por ella), reflexionando sobre algunos de aquellos films reputados todavía como clásicos. Aun admitiendo el carácter hipotético y sometido a comprobación de lo que postulo (ya que son varios los títulos de la etapa inglesa que desconozco), me gustaría detenerme en dos casos: *Suspicion* (Sospecha, USA, RKO, 1941) y *The thirty-nine steps* (39 escalones, Gaumont British, 1935).

Suspicion presenta un caso en extremo curioso. A lo largo de la práctica totalidad de las secuencias que componen el film, la narración focaliza a Lina MacKinlaw (Joan Fontaine) manteniendo en criterio de exterioridad los avatares, desapariciones y reapariciones del casquivano John Aysgarth (Cary Grant). Según el drama progresa aproximándose a su clímax, las sospechas de Lina sobre fraudes diversos de Johnnie van confirmando, al tiempo que el espectador, quien —a diferencia de la protagonista— no tiene razón para excusar el comportamiento del personaje masculino, va albergando una sospecha mayor que atañe al crimen del general MacKinlaw, al de Beaky y por último (y ahora junto a la joven) al de su propia esposa. No es momento de describir la sutileza mediante la cual el espectador, que siempre ha seguido a Lina, puede desprenderse de su punto de vista culpabilizando al marido. Lo cierto es que la tensión ha alcanzado su punto más álgido y precisamos de una solución: de los pequeños engaños conyugales hemos pasado al robo, de ahí al «*homicidio involuntario*» y lo que se juega en la actualidad es un crimen con premeditación y alevosía. Y éste es el narrativamente más feroz, ya que afecta a la protagonista. Así, el virulento montaje de la secuencia final junto al acantilado muestra la exasperación creciente de Johnnie, ahora ya criminal peligroso, y el terror de Lina. Ello hace que la ambigua apertura de la portezuela derecha del automóvil y la pugna que le sigue sean interpretadas por el espectador como la realización de la tentativa de asesinato por otros medios. Pero el coche se detiene repentinamente y Lina sale huyendo de él. Johnnie la sacude bruscamente como si pretendiera atajar un ataque de histeria y aquí dan comienzo las explicaciones. El marido declara que era la propia Lina quien pretendía precipitarse en el acantilado. Y esta revelación desencadena un «*mea culpa*» de la esposa, acompañado de una explicación diversa a todos los extraños comportamientos de su esposo, cuya veracidad ni siquiera se esfuerza éste por refrendar: el veneno de uso cotidiano estaba destinado a un suicidio, no a un crimen. Y John-

nie niega haber viajado con su amigo Beaky a París y afirma haberse desplazado, por el contrario, a Liverpool, lo que efectivamente explicaría que no estuviese en su Club de Londres cuando Line le telefoneó. Todo resulta ser un engaño que nos ha tendido una astuta puesta en escena resaltando datos que no pasaban de ser anecdóticos (como el del vaso de leche, por ejemplo). No obstante, el espectador puede preguntarse al final qué es lo que avala la inocencia de Johnnie si no es su propia palabra, la palabra de un empedernido mentiroso, apoyada (y esto sí es determinante) en la férrea voluntad de la enamorada esposa de creerlo. Precisamente de esta esposa que, creyéndolo asesino, estaba dispuesta a dejarse liquidar. Es la situación límite exigiendo solución (una vez que se cierne la amenaza sobre la protagonista, la cadena no puede ser mucho tiempo prolongada), unida a la violenta ruptura del punto de vista, la que favorece la aceptación del espectador a la conclusión que se le ofrece. Pero no nos llamemos a engaño. **AQUI QUEDAN CABOS SUELTOS** y recordemos que una de las normas de oro del clasicismo narrativo consiste en que todo debe ser funcional en el relato y que nada debe quedar sin explicación al término del trayecto. Que —como señala Hitchcock (2)— el final deseado por él desvelara a un asesino en lugar del inocente caradura, y que algunos problemas de producción, intuitivos o explícitos, dieran al traste con dicha resolución, sólo refrendan nuestra idea de ambigüedad y heterodoxia frente al producto acabado.

(2) TRUFFAUT, F: El cine según Hitchcock, Alianza, Madrid, 1974, p. 121.

The thirty-nine steps es para Truffaut algo así como el resumen de la etapa inglesa de Hitchcock (afirmación refrendada por el propio realizador), de la misma forma que *North by Northwest* (Metro Goldwyn Mayer, 1959) es el resumen de su etapa americana. Y ambos films presentan motivos muy semejantes en sus líneas maestras, brillantemente analizadas por J. G. Requena a propósito del segundo, si bien es cierto que no presentan el mismo grado de intensidad en la transgresión. Quedémonos en las inverosímiles peripecias que un Richard Hannay (Robert Donat) va experimentando y que, debido a un misterioso azar, le llevan a buscar al personaje del que pretendía huir. Ciertamente un rasgo clásico funciona en el texto: el principio (secuencia del music-hall con su música y su *Mr. Memory*) reaparecen al final, clausurando el film. Pero retengamos que la complejísima trama narrativa del film se sustenta en un irrisorio secreto del Ministerio de Defensa, cuya memorización podía perfectamente haber sido confiada a un niño, no precisando del prodigioso cerebro de *M. Memory*. El soporte para el enrevesado hilo de acontecimientos que el film nos presenta es débil, incluso banal, y ello nos pone sobre la pista del desprecio que Hitchcock sintió siempre por ciertas suturas y justificaciones que queda paladinamente explicado en su teoría del MacGuffin. Aun aquí —matemos, con todo— es evidente la distancia que media entre el inconsistente soporte de la narración en 39 escalones y su vacío casi absoluto en *Con la muerte en los ta-*

lones, pero su descubrimiento en un film de 1935 tan paradigmático puede contribuir a aminorar las distancias y el sentido de la ruptura «epistemológica» (dicho un poco irónicamente) de la segunda época hitchcockiana (3).

A resultados de lo cual, la necesidad de revisar crítica y detenidamente los films del realizador anteriores a 1948 se adivina imperiosa (tanto como lo es revisar cualquier supuesta «evidencia»). Me atrevería, con todo, a avanzar que, para Hitchcock, la puesta en escena planteó siempre un problema de lenguaje, no ya desde el lugar de su factura, de su emisión (lo cual es común en los cineastas clásicos), sino jalonando sus textos de los efectos técnicos y lingüísticos de esta problemática e, incluso, fisurándolos mediante ambigüedades e ironías (por modestas que puedan parecer) que ponen en entredicho la dominancia sin discusión de la narración por sobre el discurso. Así, si —como no cesa de repetir J. F. Tarnowski— el trabajo del realizador británico va encaminado a deshacer el tópico y a jugar con el espectador, deslexicalizando los lugares comunes de la convención narrativo-dramática al uso, habremos de conceder que Hitchcock llevó siempre «ventaja» al cine dominante y, todavía más, operó intertextualmente con sus códigos (decepción de expectativas, formulación de signos esgafosos...), pudiendo decir con Chantal Akerman que, para el espectador de los films de Hitchcock, «*el interés está en si la cámara va a ir más lejos de tal línea la próxima vez que pase. O sea, se trata de un trabajo sobre el cine mismo*» (4), de un problema «lingüístico» extensible, en mayor o menor medida, a toda su carrera de realizador.

Por todo ello, al igual que no puede hablarse de fractura absoluta entre la práctica teórica y artística del joven Eisenstein (dialéctica en el sentido staliniano de unidad de contrarios, montaje compositivo del plano) (5) y que la historiografía literaria ya no admite la oposición entre un Góngora príncipe de la luz y otro príncipe de las tinieblas (6), no considero riguroso seccionar bruscamente las opciones de puesta en escena hitchcockiana en dos etapas distintas, si bien —como señala Dámaso Alonso refiriéndose al problema gongorino— podríamos concluir: «*Discutíamos contra quienes afirmaban enfáticamente el cambio radical de Góngora. Hoy en un clima de conocimiento y comprensión, podemos hablar sin peligro de una segunda época...*» (7).

La última cita nos sitúa, creo, en un camino más acertado. Nada nos impide afirmar, con las salvedades y precisiones indicadas, que los films de Hitchcock que arrancan de La soga están particularmente estructurados en torno a un «tour de force» técnico. Esto es: un problema lingüístico-semántico, objeto de investigación, entendiendo ésta en su acepción experimental, y sobre la cual se asienta la elaboración «totalitaria» del film: desde el guión hasta el montaje, como proceso de transformación significativa de unos materiales inicialmente asépticos. Exploremos brevemente esto.

(3) Que los efectos de intensa fascinación ejercidos sobre el público, así como el manejo del star-system, logren dificultar su inmediata percepción no es óbice para nuestra afirmación, ya que también —aunque en un grado diferente— es esto lo que ocurre en Con la muerte en los talones.

(4) Entrevista con Chantal Akerman en CONTRACAMPO nº 20, p. 58.

(5) Aumont, J: Montage Eisenstein, Albatros, París, 1979, p. 84.

(6) La denominación procede de Cascales; y Dámaso Alonso la desmiente en el capítulo V del primer volumen de su Góngora y el Polifemo, Gredos, Madrid, 1960; cito por la sexta edición, 1960.

(7) Ibid. p. 106, nota 1.

Las teorías del montaje tradicionales (muchas de las cuales todavía imperan en textos de pretendido alcance teórico: K. Reisz, R. C. Sánchez, Antonio del Amo...), modelaban un sistema de fases en la elaboración del film: el tríptico *guión técnico-rodaje-montaje* representaría los lugares privilegiados y aglutinantes del trabajo. Confiando cada uno de ellos a un «especialista» (técnico, por supuesto), dicha teoría nada tiene de gratuita, puesto que viene a refrendar con su empirismo los principios de producción dominante en el cine del periodo que denominamos clásico. Precisamente, lo que evidencian los films de Hitchcock de los años 50 (aunque obviamente no se halle solo en esta tarea) es la articulación de los tres niveles en un único trabajo (la puesta en escena) de producción significativa. Algunos ejemplos darán una idea más precisa de lo enunciado: la planificación de *Rope* está formulada ya desde el guión técnico y afecta íntegramente al rodaje y al montaje; la ruptura central que resquebraja a *Psycho* en dos films distintos imprime un ritmo acelerado desde su inicio (la primera parte de *Psycho* es como el final de un film) que el montaje deberá esforzarse por garantizar (8), la ausencia de música extradiegética en *The birds* implica rasgos de montaje (previstos desde el comienzo) que compensan esta voluntaria limitación; y, por no proliferar en la casuística, en *Rear Window* —como señala el tan agudo crítico como trasnochado teórico, André Bazin— donde «la idea del guión es aquí una idea de puesta en escena cuya ejecución se subdivide en varias series de problemas técnicos que afectan a la construcción del decorado, las tomas y el sonido» (9). Pero, de entre todos los films de la época en cuestión, el más esclarecedor es *La ventana indiscreta*, por cuanto que constituye —como ya señaló con gran sagacidad Tarnowski— el *Arte Poética* hitchcockiana.

(8) La novela de R. Bloch focaliza desde el comienzo el lugar Bates, no sometiendo a la estructura narrativa a distorsiones de protagonismo. Ver Bloch, R.: *Psychose*, Maramba, Verviers, 1979.

(9) Bazin, A: *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris, 1975, p. 177.

De los espacios y de su (no) fragmentación

Es ya un lugar común detectar en *Rear window* una puesta en escena del mirón. El lugar que ocupa L. B. Jeffries (James Stewart) en el film es, efectivamente, semejante al del espectador en la sala de proyección: inactividad motriz, posición frontal de cara a una superficie bidimensional que, mediante artificio prespectivo, crea la ilusión de la tercera dimensión... Detalles no tan evidentes refuerzan la similitud: falta de correspondencia de las miradas, que certifica la impunidad constitutiva del sujeto, su garantía de inmunidad. Podríamos esquematizar los parámetros que corresponden a cada espacio (el del mirón y el del decorado) del modo siguiente:

Espacio A (habitación de Jeffries)

—No sometido a miradas diegéticas (a excepción de una que comentaremos luego).

—Fragmentado (segmentado) mediante un montaje complejo: diversos emplazamientos de cámara, angulaciones varias, contracampos..., rara vez justificados desde el interior del relato.

—Naturalismo y simultaneidad de aparición imagen/sonido.

Espacio B (patio interior)

—Sometido a miradas diegéticas sistemáticas (Jeffries, Stella, Lisa, Doyle).

—Fragmentación simple, limitada a dos únicas escalas (los ángulos varían según el objeto, por lo que quedan justificados por la historia) e idéntico (o casi idéntico) emplazamiento de cámara.

—No correspondencia (al menos sistemática) imagen/sonido. En ocasiones, imagen desprovista de sonido (o con dificultades de percepción del mismo). Excepcionalmente, sonido sin imagen (pelea nocturna de los Thorwald).

Tales isotopías técnicas parecen corresponderse con una significación a nivel dramático y narrativo: la problemática del espacio A viene enunciada desde muy pronto (tempestuosas e inciertas relaciones Jeffries/Lisa), mientras la de B se revela tardíamente y siempre mediatizada por la proyección del primer espacio. Esto nos conduce a las siguientes conclusiones: 1) la problemática de A sólo existe a los ojos y, aún más, como creación de la mirada que la articula (la del protagonista y, más tarde, de Stella y Lisa); 2) el proceso disperso de la ociosa mirada sufre una intensificación obsesiva concentrándose en un episodio que de descriptivo pasa a narrativo-dramático (la historia de los Thorwald) sin que por ello se excluyan los saltos esporádicos a otros fragmentos del decorado; además, dicha intensificación queda paladinamente reflejada por la variación escalar lograda gracias a la cámara y prismáticos del protagonista; 3) como corolario de lo anterior, es el propio Jeffries quien produce sentido proyectivo a hechos intranscendentes, a signos profundamente equívocos y casi improcedentes; 4) la problemática que se teje en A queda inscrita en episodios diversos en cada uno de los objetos observados, conformando éstos un deseo, un rechazo, un temor o cualquier instinto de Jeffries en cada uno de los cuales el héroe «*se reconoce*» parcialmente (la pareja ávida de recién casados, las disputas conyugales de Thorwald y esposa, la soledad de la señorita «*Corazón solitario*», el ercismo de la deseada bailarina, etc); 5) el protagonista, con tan sólo retazos de una historia cuyos entresijos ignora, recompone una ficción valiéndose del procedimiento de la formulación y verificación de hipótesis. O, dicho con otras palabras, *desempeña idéntico papel que el espectador de las películas de*



Hitchcock, representa el modelo de mirón que el realizador espera y proyecta en sus films.

Las voces del film

De modo que no era más que eso. Ciertamente, nos sentimos decepcionados. De una manera u otra, ya Bazin, Truffaut e incluso el mismo Hitchcock habían llegado a la definición de la película de acuerdo con el punto de vista del mirón y habían apuntado sus semejanzas con la posición del espectador en el cine, aunque se limitaran a formularlo en términos generales. Para ser franco, la primera vez que visioné el film me sentí profundamente sorprendido por la ceguera de aquéllos que insistentemente habían repetido la consecuencia en el punto de vista de J. Stewart a lo largo del mismo. Truffaut identifica, es cierto, una ruptura del punto de vista tras el asesinato del perrito. Dice: *«Es también el único momento en el que la puesta en escena cambia de punto de vista; dejamos el apartamento de Stewart, la cámara se instala en el patio, visto desde nuevos ángulos, y la escena es puramente objetiva»*. Hitchcock asiente: *«Sólo aquí»* (10). Más tarde, los procedimientos juglarescos que sustituyen demasiado frecuentemente a los analíticos difundieron esta idea, amparada por la dificultad de acceso al film. Y mi extrañeza va en aumento por cuanto descubro hasta once intervenciones (alguna de las cuales implica a su vez varios planos) que no vehiculan en absoluto el punto de vista de los personajes, sino el de un sujeto de la enunciación que se dirige sin intermediarios de ficción al espectador, comunicándole datos y acontecimiento (intervenciones, por tanto, descriptivas y narrativas) fundamentales y en las que —pienso— reside la clave del film y parte de su significación histórica. El inventario de este nivel enunciativo es, salvo error u omisión, como sigue:

(10) Truffaut: op. cit., p. 189.

1º: Secuencia inicial, desde la apertura de las persianas de la ventana hasta el fundido negro. Presentación del patio del personaje durmiendo y, de modo económico, del conflicto que le ha llevado a la inmovilidad, así como de la existencia de una diseñadora de modas que de algún modo se halla unida a Jeffries. Acaba con un fundido en negro.

2ª: Tras fundido en negro. Al anochecer. Jeffries duerme. Justo antes de la primera, llegada de Lisa Fremont (Grace Kelly).

3ª: Se apagan las luces. Jeffries se queda dormido.

4ª: Tras fundido en negro. Jeffries durmiendo. Panorámica a derecha, mostrándonos el decorado. Thorwald sale de su habitación con una mujer. Panorámica en sentido inverso alcanzando el mismo encuadre que el principio del plano. Funde en negro.

5ª: Tras fundido. Mañana siguiente. Decorado. La cámara se introduce en la habitación donde Stella (Thelma Ritter) da masajes al protagonista.

6ª: Decorado, por la noche. La cámara penetra en la habitación donde Jeffries y Lisa se besan. Tras fundido.

7ª: Frontalidad a Lisa y Jeffries reencuadrados desde fuera de la ventana. Tras el grito del ama del perrito.

8ª: Variedad de ángulos y emplazamientos de cámara sobre el patio tras el asesinato del perrito.

9ª: Picado acentuadísimo cuando Jeffries escribe la nota acusatoria a Thorwald, que prosigue en un *travelling* hasta el inserto del papel.

10ª: Tras la llamada telefónica de Thorwald que denuncia a Jeffries. Complejo sistema de planos que dramatizan la situación mediante picados, contrapicados, etc., violentos.

11ª: Secuencia final descriptiva del decorado. La cámara penetra en la habitación en donde Jeffries duerme con dos piernas escayoladas. Lisa lee un libro y, al descubrir que su amante no la ve, lo deja, comenzando a leer una revista de modas. Tras fundido en negro y acabando asimismo en un fundido en negro.

Una breve aclaración teórica se impone antes de pasar adelante con el análisis de estas intervenciones enunciativas. Como ha señalado François Jost, recogiendo un largo bagaje crítico que se remonta al formalismo ruso, las oposiciones fábula/fabulación, historia/discurso, narración/discurso, deben ser admitidas metodológicamente, pero aplicadas en el análisis con extrema cautela. De igual modo que Genette demostraba la impracticabilidad de la absoluta transparencia narrativa, desmenuzando el texto modelo que Benveniste proponía, y detectaba en él diversas marcas de enunciación, utilizar dichos conceptos en el cine exige un criterio flexible correctamente expresado por Jost y que éste recoge de Metz: «la irrupción del nivel enunciativo sería proporcional al hecho de que la diegetización no es total» (11). Quiere esto decir que será necesario admitir diversos grados de diegetización según la justificación interna (desde el relato) de los planos. Un plano frontal a altura de hombre, por ejemplo, será más «discursivo» que uno subjetivo, pero lo será menos que un violento picado o contrapicado sobre el personaje. O podemos decir también que un *travelling* o panorámica inicial en un film serán más transparentes que un desplazamiento arbitrario de la cámara desbordando a los personajes y caminando a descubrir un objeto oculto, ya que el primero se justifica por la localización descriptiva (véase, sin ir más lejos, el plano inicial de *Psycho* y el *travelling* que en el mismo film busca el dinero depositado sobre la cama de Marion).

Ahora bien, hecha esta matización, en *La ventana indiscreta* nos encontramos con unos sistemas de *raccord* que son percibidos por el espectador como narrativos debido a un fuerte efecto de naturalización del espacio escénico y verosimilitud narrativa que el cine dominante ha fraguado durante décadas: así los jue-

(11) Jost, F: «Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation», en *Théorie du film*. Albatros, París, 1980, p. 123.

gos plano/contraplano, ligeras perpendiculares en la posición de la cámara respecto al objeto, tenues variaciones angulares, etc. Es por ello que cuando hablamos de DISCURSO aquí, nos referimos a aquellos planos que rompen violentamente con la dinámica verosímil anudada por el cine americano de la época y constreñida como norma textual por el propio film de Hitchcock (12) (constancia en el punto de vista en su doble aceptación: narrativa y de puesta en escena (13)). Será pues, imperativo partir de las convenciones narrativas de la época, por un lado, y de los parámetros textuales, por otro, para poder reglamentar el sentido de las transgresiones a los mismos.

Así pues, y dado que el conjunto del film está articulado subjetivamente y que las irrupciones discursivas consignadas salpican a éste de modo esporádico, convendría analizar su localización en el progreso de la ficción con el fin de detectar qué tipo de indicaciones Hitchcock se resiste a confiar al personaje, prefiriendo referirlas por encima de él, trasgrediendo, por coyunturalmente que sea, el punto de vista que articula el texto en su conjunto.

La primera y la última de estas intervenciones (secuencias inicial y final del film) nos presentan desde la ventana de Jeffries un decorado exento de mirada, siendo únicamente objeto de la mirada del espectador. La primera nos ubica ante un decorado como en ciernes, antes de ser constituido como representación por medio de su requisito: una mirada; su transparencia queda parcialmente a cubierto tras el edificio de la descripción; pero cuando, con el progreso de la acción, esta virginal mirada del espectador se vea duplicada por la del personaje, cuando la mirada «libre» de que disponíamos en los planos inaugurales se halle encorsetada en una cámara que nunca desborde a los ojos del mirón, la posición del espectador se hace incómoda, se «reprime» y ésta alcanza la comprensión de que también la primera mirada —la «libre»— estaba sometida a un punto de vista forzoso, el del sujeto de la enunciación. En otras palabras, una representación puesta en escena por la mirada «natural» es cuestionada por otra que acto seguido se le superpone y la segunda representación, «*en abîme*», desvela la primera, como ocurría en *Las Meninas* de Velázquez (14).

El mejor cine clásico se adelantaba siempre al deseo —incluso al deseo masoquista— del espectador. Si alguien entregaba una prenda a otro personaje, el montaje incluía un PP del objeto. Si no lo hacía así, era claro que el objeto en cuestión nada importante iba a ser para la acción. Este paternalismo del sujeto de la enunciación invisible venía a ser como la puesta en escena de las necesidades (del deseo) del propio espectador. Violentar esta mirada, mostrar sus limitaciones de distancia, ángulo, etc, de acuerdo con un punto fijo equivalía a evidenciar el papel de objeto y no sujeto que el espectador cumplía en la escena. Pues esta última, es la operación hitchcockiana en *Rear window*: obligarle a adoptar un punto de vista de lo más restrictivo (apenas variación escalar,

(12) Existe un parámetro en el sentido de dialéctica, tal y como lo concibe N. Burch en su *Praxis del cine*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1970.

(13) Para una comprensión de las enormes diferencias entre estas dos acepciones, véase Tarnowski, F: Hitchcock. *Freud. Psicosis*, Fernando Torres, Valencia, p. 42, nota 11.

(14) Ver M. Foucault: *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966, cap. 1 («*Les suivantes*»).

ausencia de modificación angular, no segmentación e, incluso, dificultad de percepción de los diálogos) *enunciando al mismo tiempo que así lo hace*. Representar al espectador en la representación. Constituir su mirada «virginal», para oponerle inmediatamente un cerrojo que deniegue a sus ojos para siempre jamás la supuesta virginalidad de la mirada primera. Y tanto es así que, una vez concluida la ficción, Hitchcock se permite clausurar su film con idéntica descripción del decorado y con una nota cómica sobre el protagonista y una nota misógina sobre la protagonista.

Pero hemos catalogado hasta once intervenciones. ¿Qué nos señalan las demás? En unas ocasiones —no creo económico analizarlas todas con detenimiento—, se trata de dramatizar la situación; en otras, de redundar en una presentación sin intermediarios del decorado (por ejemplo, la segunda, la quinta). La octava intervención presenta un caso interesante, puesto que va a refrendar con su montaje lo que pasará a constituir la inversión semántica del relato: de la elucubración del ocioso Jeffries, a la evidencia de sus conjeturas. En estos varios planos (los únicos reconocidos como objetivos por Truffaut, sin duda porque en ellos se abandona el apartamento de Stewart), no puede ya jugarse la convicción de los protagonistas de la culpabilidad de Thorwald, sino la del propio espectador. Este es conducido, gracias a la ruptura, a idéntica convicción, pero con un ligero (y extraordinariamente operativo) adelanto. Después de estos planos, que resaltan el acontecimiento banal de la muerte de un perrito como nodal en el relato, el protagonista podrá dudar o no de que se haya cometido un crimen, pero el espectador sabe ya muy bien que una nueva perspectiva se abre en el film: no ya si hay asesinato, sino cómo descubrirlo. En efecto, Jeffries deduce poco después que sólo una habitación del vecindario no se ha hecho eco de la alarma (la de Thorwald), pero para nosotros esto ya no es definitorio sobre el enigma, ya que la puesta en escena mediante la ruptura de punto de vista nos lo ha anunciado unos planos antes.

La novena intervención y, sobre todo, la décima son dramáticas. Esta última constituye la más pura representación enunciativa de los «estilemas» hitchcockianos, mostrando a un personaje en peligro, y su sistema de *raccords* ha sido abundantemente analizado por Tarnowski a propósito de *Frenzy* y *Dial M for Murder* como para que insistamos en él. Por ello, acabaré con la cuarta. Enmarcada en dos signos de puntuación (fundidos en negro), y recogiendo de modo insistente lo ya explicitado en la tercera intervención (Jeffries se ha quedado dormido), esta irrupción enunciativa consta de un solo plano. El protagonista, que ha ido siguiendo los extraños viajes nocturnos de Thorwald y albergando sus sospechas, no puede contemplar precisamente lo que sí le es dado ver al espectador. Si aquéllas pueden llegar a plasmarse en una hipótesis de asesinato es porque la Sra Thorwald permanecía en casa y, al día siguiente, no se advierte ni rastro de ella. Si Jeffries hubiera visto la salida matutina del «matrimonio», sus

sospechas se habrían aplacado más tarde y la realidad aparente hubiera imposibilitado el descubrimiento de la realidad profunda. No es, pues, sin cierta ironía que Hitchcock nos señala, rompiendo de nuevo con el punto de vista del héroe, tal acontecimiento, haciéndonos de paso dudar de la seguridad del mismo. Manteniéndonos con un dato más que el protagonista, saber más que él es también dudar de sus certezas.

El regador regado

Habíamos dicho que L. B. Jeffries resumía la actitud del espectador en los films de Hitchcock. Advirtamos ahora un rasgo notorio que denota la posición adoptada: cuando la cosa pasa a



mayores y la elegante Lisa, osa, con riesgo de su vida, penetrar en el apartamento de Thorwald y es atacada, la actitud del mirón se torna idéntica a la del sufriente espectador. En su absoluta impotencia ante los hechos cuyo devenir no puede modificar (y que, he aquí una sutil diferencia, le afectan muy directamente, pues Lisa es su novia), es el masoquismo del espectador de los films de tensión el que está irónicamente puesto en escena. Avancemos un poco más.

La trama criminal es una fabulación de Jeffries y su inmunidad —como la del espectador— estaba garantizada como premisa. Pues bien, en la continuación del film radica la suprema ironía hitchcockiana: los espacios se entremezclan y aquél de ellos que era ajeno a la ficción (a la fábula) participa de ella. De la fabulación pasamos a la pesquisa, de aquí al riesgo y, por último, a la amenaza (este es el sentido inicial del contracampo reencuadrando a los personajes en la intervención séptima: ¡jojo!, el contracampo mira también). El espacio de la mirada se ha hecho pregonante al de la representación y ésta amenaza la propia seguridad del mirón. Esta es la razón del terror que nos inspira la mirada del criminal hacia la cámara cuando Lisa descubre a su amante la alianza de la Sra. Thorwald desde la habitación del asesino. Por esto, tal mirada ya no es sólo una amenaza a Jeffries, sino también a nosotros, que nos superponemos a su mirada. Y, cuando Jeffries presiente el inminente ataque, su inmovilidad es una rémora. La ficción que de la nada él mismo creó, le pone en un serio aprieto; y el espacio aséptico al que él atribuía un sentido se corporiza, autonomizándose de su fabulación y adquiriendo otro sentido, éste ya no deseable. Con un procedimiento inverso al utilizado por Michel, narrador-protagonista de *Las barbas del diablo* quien, desde su enunciación, logra mediante un grito modificar el devenir de una ficción anterior, Thorwald de asesino de ficción se convierte en peligro inminente que asedia a su creador y está a punto de acabar con sus gratuitas fabulaciones si la intervención policial no resuelve el asunto satisfactoriamente. Pero la lección ya ha sido dada. Aténgase a las consecuencias el espectador: no se es impunemente mirón. ■



contracampo

REVISTA DE CINE

SUMARIO

N.º 38 - AÑO VII - Invierno 1985

Editorial		4
ALFRED HITCHCOCK		6
La mirada indiscreta	Vicente Sánchez Biosca	7
Desplazando la mirada: Hitchcock vs. Griffith	Jesús G. Requena	20
Microcircuitos del sentido	Santos Zunzunegui	33
La imposible mirada	Juan M. Compay, Vicente Sánchez Biosca	46
Mi trabajo con Hitchcock	Ivor Montagu	55
Hitchcock visto por sus actrices		69
Métodos comparados de producción	Alfred Hitchcock	77
ALEMANIA, AÑOS VEINTE		81
Vanguardismo y problemática del film alemán de la República de Weimar	Vicente Sánchez Biosca	84
Rodaje con Murnau	Robert Hertl	84
MESA REVUELTA (Sesión continua, Héctor, Video en San Sebastián, Valladolid)	José Vicente G. Santamaría, José Manuel Palacio, Francesc Llinás	111
INDICE 1983-84		117